

legítima en tales supuestos, la promoción de un individuo, cuyo primer valor será, precisamente, no aspirar desordenadamente a ser más («El teatro...», pág. 63).

Aunque, frecuentemente, ello ocurre con los correctivos de la intervención real y la procedencia campesina del ennoblecido. Precisamente, Maravall no explica la importancia del tema campesino por razones económicas, como Salomón, sino, de nuevo, como apoyo de la estructura jerárquica, porque el reconocimiento del labrador vendría a ser una variante de la posible dignificación individual de quienes están fuera de la estructura nobiliaria. Entran así en juego conceptos fundamentales como los de *virtud y sangre*, que con el honor y el poder cosmológico del amor constituyen la base de la comedia. De nuevo, no escapa a Maravall la contradicción que esto implica, por lo que afirma:

Esto no contradice la condición tradicional de la sociedad cerrada aristocrática que se revitaliza en el siglo XVII, porque toda sociedad estamental necesita contar con la posibilidad de una incorporación de elementos nuevos («El teatro...», pág. 70);

Lo que matiza, dentro de su concepción no «economicista» de la importancia del tema campesino en la comedia:

Creo que es el problema suscitado por la necesidad de incorporación de los *homini novi*, que toda sociedad cerrada estamental siente, lo que constituye la fundamental temática del teatro del XVII, más que un inmediato programa «fisiocrático» antes de hora (*Ibid.*).

Aunque no dejará de reconocer más adelante la dignificación del labrador por la riqueza, lo que lleva a contradicciones sobre el poder universal del amor, que se ve limitado por clase y riqueza, a pesar de que venga a convertirse, ilusoriamente, en nuevo factor de atracción, lo mismo que el honor:

La ampliación social del valor nobiliario que significa el honor es la manifestación quizá más palmaria de ese programa de participación en las virtudes y valores de la sociedad aristocrática que el teatro del XVII propone a algunos nuevos grupos sociales («El teatro...», pág. 86).

No pretendo seguir, como dije, punto por punto, el hilo del pensamiento de Maravall sobre el teatro del XVII, pero me interesaba mostrar cómo intenta responder a las contradicciones que descubre, integrando los elementos marginales o tangenciales de su pensamiento, lo que viene a ser un importante correctivo contra tendencias simplificadoras. Por traer a colación un ejemplo más, voy a referirme al significado que concede a algunos aspectos negativos en la presentación de la figura del rey.

Bien conocida es la tesis de Maravall de que la comedia lleva a cabo una defensa de la figura del rey y del absolutismo como «clave de la bóveda del sistema de privilegios», sin renunciar a casos «extremos» —siempre el placer de lo extraordinario— en que se conduce a una situación límite de la obediencia a pesar de la «desviada» actuación del rey, sin que quepa rebeldía o insumisión. Como en los casos que veíamos más arriba, no escapa a Maravall la contradicción que suponen el que en un teatro al que le asigna una función propagandística de la realeza aparezcan, aunque sea como excepción de la predominante galería positiva, reyes injustos, tiranos caprichosos... Afirma, tajantemente:

En estas comedias que acabamos de citar, y en tantas otras más, no encontramos esa galería de príncipes equitativos y salomónicos que admiraba Vossler, sino con mucha frecuencia, ejemplos de reyes brutales y crueles que parecen no conservar de buenos más que una cierta capacidad final de admirar la grandeza del sacrificio humano que ellos mismos sin más razón que el capricho han provocado («El teatro...», pág. 132).

Pero en esta ocasión Maravall sólo muestra la imposibilidad de la venganza contra el rey, incluso haciendo pagar al inocente para solucionar el problema, permitiendo la actuación contra el señor, pero ilegítimando la dirigida contra el rey. Sin embargo, en estos casos podría intentarse valorar si lo extraordinario, la situación límite asegura por contraste, y precisamente por mostrar el cumplimiento de la norma en casos extremos, o deja la puerta abierta para, como en los dramas-límite calderonianos del honor) «entender» el sentido de la injusticia de los hechos, como pretenden algunos críticos.

En «Teatro, fiesta...», cita oportunamente Maravall algunos textos del Conde-Duque de Olivares en que muestra la preocupación por la rebeldía popular, de modo que para evitarla habrá que castigar, oprimir, aplastar; pero no deja de señalar en el pensamiento de Olivares que «ni las armas se pueden emplear todos los días, ni las leyes de represión bastan» («Teatro, fiesta...», pág. 82), de donde los intentos del poder por educar e integrar de alguna forma en una «escala de honores» a la población que está fuera de los ámbitos de la nobleza. De la insuficiencia práctica de todo esto nacen algunas de las funciones que Maravall ve en el teatro aurisecular:

A todos estos medios hay que añadir otro que actúe como un instrumento de aceptación rápido y eficaz, que por vías extrarracionales, afectivas, las cuales se pegan más a la voluntad, penetre más en las almas y asegure la disponibilidad de una fuerza considerable en esa lucha en torno a la ordenación política y social que en cualquier momento puede estallar (...) Hay que crear una opinión, un estado de ánimo que ayude a enfrentarse con circunstancias semejantes, en las que la ley no es bastante («Teatro, fiesta...», pág. 83).

En el pensamiento de Maravall la alianza entre medios coercitivos reales y medios subjetivos de captación parece incuestionable.

Muy complejo es el problema de la consideración social, ética, técnica... de la riqueza en el XVII: desde la posición de la iglesia ante la usura a la consideración del dinero en la novela picaresca —según los sugestivos análisis de Cavillac—, pasando por la doctrina de los arbitristas, teoría económica, etc. No deja de abordar Maravall la contradicción entre el valor de la sangre, supremo bien ajeno a contingencias económicas terrenales, y la equiparación nobleza-riqueza, que según él lleva a cabo la comedia.

Es cierta la frecuente asociación nobleza-riqueza (Salomon analizó la dignidad del labrador rico), pero no parece que la comedia hubiera resuelto, coherente y unidireccionalmente, la equiparación riqueza-nobleza, pues no faltan casos en que se muestra que la riqueza por sí no dignifica (pienso, por ejemplo, en el indiano), o incluso —y esto es bastante frecuente— se da la presentación positiva del noble pobre frente al noble rico, como casi siempre enzarzados en problemas de rivalidad amorosa. Las cosas se complican más a la hora de explicar el origen divino de las disparidades de fortuna, de modo que la diferencia entre riqueza y pobreza (entre poseer y no poseer) sea considerada en el tea-

tro «equivalente, en todos los sentidos, a la de señores y vasallos», para lo que «se presenta al público el espectáculo de una ordenada disposición, de su final armonía, que más de una vez se quiere hacer reconocer como inserta en el orden divino» («El teatro...», pág. 142), a fin de que lleve a considerar «como natural la diferencia de nobles y no nobles» (*Ibid.*, pág. 144). Quizá por ser el punto final de su trabajo del 72 (no vuelve a ello en el 86, aunque hay que tener en cuenta otros trabajos suyos) Maravall no llevó más lejos el análisis de la complejidad de relaciones y contradicciones entre riqueza-virtud-nobleza, en cuanto a la forma de ser incorporadas por la comedia, sobre el fondo de unas actitudes en la vida ante el comercio, el trabajo, la posesión de la tierra..., que hoy nos van descubriendo los avances de la historia económica y social. Pero abre, con sus sugerencias, apasionantes posibilidades de investigación.

Interpretar, construir una teoría de amplio alcance sobre un período extenso es tan necesario y apasionante como arriesgado, frente a la seguridad que proporciona el vuelo corto. Es natural que toda interpretación suscite asentimientos, disensiones, matizaciones, etc. Pero ya quedó dicho que, voluntariamente, renuncio aquí a presentar el panorama y estado de la cuestión de los estudios sobre la «ideología» de la comedia aurisecular, que, obligadamente, implicaría un análisis de la recepción del pensamiento de Maravall. Quede para la segunda edición en curso de mi *Sociología de la comedia... (cit)*, lugar oportuno para tal menester. Sin embargo, para concluir, no renunciaré a presentar, aunque con la brevedad obligada, algunas vías de investigación complementaria que incita la teoría maravalliana; en particular en cuanto a la recepción de la comedia, sobre la que tanto nos falta por saber.

Por obvio, no me detendré en la necesidad de articular los aspectos de la poética de los géneros (ello implica valorar las hipotéticas desviaciones de la comedia burlesca, el teatro breve de la comicidad, las formas parateatrales de la fiesta), de los estudios «literarios» del teatro, de la construcción artística de la obra, pertinentes en cuanto que la comedia se escribe desde las normas de una poética (aspecto que, por otra parte, cuenta ya con una rica bibliografía). Pero sí señalaré la oportunidad de valorar desde la propia especificidad artística los mecanismos de construcción para la recepción, quiero decir, la estructura intencional de la comedia, llena de recursos y guiños para la captación de un público, con tensiones, suspensos, repeticiones, connivencias, etc. Hay que estudiar los aspectos específicos de la comunicación visual (a los que también dedicó atención Maravall, en cuanto a su funcionalidad), de la técnica y oficio del actor, del «autor de comedias» como responsable decisivo del mantenimiento del teatro, etc.

Es fundamental concretar, claro que con el grado de «positivismo» alcanzable, el modelo ideal de comedia como artefacto comunicativo, es decir, reconstruir la cartelera, lo que exige analizar aspectos concretos como estrenos, duración de las obras en cartel, repertorio, reposiciones, «geografía» del teatro aurisecular, etc. (son fundamentales los estudios de carácter local, ciudad a ciudad, para valorar el alcance efectivo del llamado teatro nacional). La distancia en el tiempo dificulta, extraordinariamente, este tipo de encuestas. Todo esto desemboca, claro está, en el peliagudo y apasionante problema de los públicos de nuestro teatro del XVII, pues ahí está, a fin de cuentas, la clave de todo.

Varios estudiosos (Salomon, Aubrun...) han señalado la pluralidad de niveles en la comedia, aunque con elementos unificadores —formales, temáticos,...—, que la rescatan de ser una amalgama, en atención a la heterogénea variedad del auditorio. Es factible construir, idealmente, una expectativa de recepción, y aun globalmente de la «ideología» de la comedia, pero los problemas surgen a la hora de cuantificar, de establecer la composición real del público día a día, porque, a pesar de esa pasión notarial que se ha señalado en los hombres del XVII, el pasado nos ha legado lo que nos ha legado: en este caso con parquedad los datos que permitirían un planteamiento «positivista» del problema. No puede evitarse el acudir a fuentes heterogéneas, muy diversas y de variada fiabilidad, pero que no deben desestimarse en la obligada necesidad de reconstruir, con el grado de certeza alcanzable, el público del teatro del siglo XVII. Queda mucho por investigar en este aspecto —capital en cuanto que puede abrir reconsideraciones globales de nuestro teatro áureo— para pisar más solidamente los terrenos movedizos de las funciones de la comedia. Ya escribí en otra ocasión:

Son muy escasos los testimonios objetivos, el dato exacto cuantificable, o, en todo caso, pueden existir para un modelo concreto de teatro o un área geográfica muy limitada, lo que impide las generalizaciones y previene contra cualquier tentación de movimiento pendular (de lo popular y masivo a lo aristocrático y «burgués» (*El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988, pág. 224).

Me consta la existencia de investigaciones en curso en este sentido. Habrá que estar atentos a los resultados parciales —lejos aún de las síntesis englobadoras— para conocer más sobre los alcances de la influencia de la comedia. A fin de cuentas, estamos ante el viejo problema, de amplio debate, de la «sociología de contenidos» y la «sociología de datos», en lo que al teatro respecta; simplificación de una polémica metodológica mucho más profunda.

Por encargo y voluntad estas páginas se han limitado a presentar las aportaciones del pensamiento de Maravall al estudio de la comedia aurisecular, en la perspectiva de la historia de las mentalidades, aunque acabe de aludir a los estímulos para otras investigaciones. Pero esto no es sino apertura y esfuerzo interdisciplinar, frente a una confrontación de metodologías, o de resultados, que aquí nos llevaría a otro tipo de discurso, para seguir avanzando en revelar las claves del sentido y función del teatro español del siglo XVII. Las decisivas aportaciones de Maravall en este campo, desde los supuestos de la historia social, se incardinarán en otras vías de acceso y asedio al teatro, a fin de construir, con el mayor número de datos, el modelo de recepción de la comedia aurisecular. Pero son unas pocas figuras señeras, entre ellas D. José Antonio Maravall, las que construyen pensamiento y, por tanto, incitación para nuevas investigaciones.

José María Díez Borque

Con José Luis Aranguren y
Rafael Lapesa. 1963



Con María Teresa y el ma-
trimonio Lain Entralgo.
1973

